中國文人畫之研究

王學仲題

學仲

文人畫

数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

中國文人畫之研究

王寧仲題

中國文人畫之研究

陳師曾著

出版者 天津市古籍书店
烟台道十五号
印刷者 天津市美术印刷厂
发行者 新华书店天津发行所
九九二年三月第一版
九九二年三月第一次印刷
定价：一元

850×1168毫米 1/32　印张：1.3
津新出图字(91)第 0 0 1 3 3 5号

序

自書畫分流而畫爲工人之事典籍所徵雖兩京六代不乏名者大都習其軌則因仍不變始變者相傳起唐王右丞援詩入畫然後趣由筆生法隨意轉言不必宮商而邱山皆韻義不必比興而草木成吟可謂墨池於是益封藝府斯焉拓境至使工師避席文人祖述歷宋元明若李主道君蘇文二趙倪黄唐沈之屬益肆其風演而斯暢迄於有清殆三百年文章之家馳騖於是者指不勝屈幾於姓譜千家人稱三絶即名賢高士爲之或不工茍一弄筆都成妙蹟觀之者彌艱得之者彌貴則又畫以人傳非尋常鑒別比矣以是專門名家有所造作即甚優長亦祇待以能品若亞於此則等諸自鄶軒輊泰過不平滋多惟是語其精詳形質爲優論其超妙神情尚巳畫家多求之形質文人務肖其神情生死之分兩途所由升降也夫物有常象事有恆狀此形質也工之所程人皆得而至之神情者惟其事物兼其變化雖心靈手敏猶恐即逝何暇刻劃豪芒衡量銖錙故人或一至焉時或一至焉譬如恍惚得象乃中玄機天然之美多衷隱秀所以觀感之資在此而不在彼又況翰墨所流皆詩書之華情性所託多蘊藉之妙曠世之思軼凡之想惟其有之是以似之此豈丹青之所爲役蹄筌之所爲工也乎嘗覽夫畫家之絶詣莫不逼真雖然其去真也亦終有閒矣夫不能即真而輒以爲工何如離形而庶幾得似真至於善可矣獨不能至於美美之與真各極其反也鶩美則離真求真則失美以文人之美常參造化之權畫家之真屢貽鶩犬之誚所擇不同天淵斯判若夫由近窮遠即虛取實冥心獨往博證多資智挾非馬之材心嫻雕龍之伎循譜書於度禮會品詩於表聖則文人優爲之是以觀於所作如見其人文人之畫有人存焉畫家所爲唯物而已如此奚以饜觀者之心而入文翰之域哉是故畫雖小道宏之惟其人以茲畔岸於文津梁自世變多故交錯實繁若吐納既往胚胎將來如風雲之不可測必更有右丞其人予甚願畫之至於文而一變於道也惜乎性有兩嗜不能俱工惟鼓數習之頗能

言其甘苦而世之所談或相水火往往激端怒起秉鈞失衡亟欲著論詮釋息此機鋒顧倉卒未就予友師曾草已成篇將益以歸堂之作譯而刊之歸堂自東京來遊與師曾聯翩見訪意既相同言必有合語予此志屬敘其凡將之素懷不違結撰歸堂歸急然燭寫此未燼一炬附驥致遠亦能千里抑亦有足喜者也辛酉大雪

北京蓮花盦貴筑姚華茫父序

題辭

東京美術學校教授大村西崖居士爲余八年前舊交此次來游先過京師識陳君師曾相與論文人畫師曾爲譯其所著文人畫之復興一卷而附己作於后陸費君伯鴻以仿宋字體合刻之名曰中國文人畫之研究率題二首即送西崖居士東歸

廉南湖

十洲三島客多才滄海相逢笑口開畢竟文人有真賞寶山身入不空回

西崖在京師因金鞏北介紹得交陳師傅縱觀內府所藏歷代書畫名蹟攝影得數百幅以歸將製影本公之同好不負斯游云

蒲團芋火最關情又向三山間去程別後西湖誰作主梅花玉笛帶離聲

西崖往游西湖流連忘返擬在湖濱購地數弓建築美術俱樂部云

文人畫之價值

陳衡恪

何謂文人畫卽畫中帶有文人之性質含有文人之趣味不在畫中考究藝術上之工夫必須於畫外看出許多文人之感想此之所謂文人畫或謂以文人作畫必於藝術上功力欠缺節外生枝而以畫外之物爲彌補掩飾之計殊不知畫之爲物是性靈者也思想者也活動者也非器械者也非單純者也否則直如照相器千篇一律人云亦云何貴乎人邪何重乎藝術邪所貴乎藝術者卽在陶寫性靈發表個性與其感想而文人又其個性優美感想高尚者也其平日之所修養品格迥出於庸衆之上故其於藝術也所發表抒寫者自能引人入勝悠然起澹遠幽微之思而脫離一切塵垢之念然則觀文人之畫識文人之趣味感文人之感者雖關於藝術之觀念淺深不同而多少必含有文人之思想否則如走馬看花渾淪吐棗蓋此謂此心同此理同之故耳

世俗之所謂文人畫以爲藝術不甚考究形體不正確失畫家之規矩任意塗抹以醜怪爲能以荒率爲美專家視爲野狐禪流俗從而非笑文人畫遂不能見賞於人而進退趨蹌動中繩墨彩色鮮麗搔首弄姿者目爲上乘雖然陽春白雪曲高寡和文人畫之不見賞流俗正可見其格調之高耳

夫文人畫又豈僅以醜怪荒率爲事邪曠觀古今文人之畫其格局何等謹嚴意匠何等精密下筆何等矜慎立論何等幽微學養何等深醇豈粗心浮氣輕妄之輩所能望其肩背哉但文人畫首重精神不貴形式故形式有所欠缺而精神優美者仍不失爲文人畫文人畫中固亦有醜怪荒率者所謂寧樸毋華寧拙毋巧寧醜怪毋妖好寧荒率毋工整純任天眞不假修飾正足以發揮個性振起獨立之精神力矯軟美取姿塗脂抹粉之態以保其可遠觀不可近玩之品格故謝赫六法首重氣韻次言骨法用筆卽其開宗明義立定基礎爲當門之棒喝至於因物賦形隨類傳彩傳摹移寫等不過入學之法門藝術造形之方便入聖超凡之借徑未可拘泥於此者也

蓋嘗論之東坡詩云論畫貴形似見與兒童鄰乃玄妙之談耳若夫初學捨形似而騖高遠空言上達而不下學則何山川鳥獸草木之別誠僅拘拘於形似而形式之外別無可取則照相之類也人之技能又豈可與照相器具藥水並論邪即以照相而論雖專任物質而其擇物配景亦猶有意匠寓乎其中使有合乎繪畫之理想與趣味何況純潔高尚之藝術而以吾人之性靈感想所發揮者邪

文人畫有何奇哉不過發揮其性靈與感想而已試問文人之事何事邪無非文辭詩賦而已文辭詩賦之材料無非山川草木禽獸蟲魚及尋常目所接觸之物而已其所感想無非人情世故古往今來之變遷而已試問畫家所畫之材料是否與文人同若與之同則文人以其材料寄託其人情事故古往今來之感想則畫也謂之文亦可謂之畫亦可而山川草木禽獸蟲魚尋常目所接觸之物信手拈來頭頭是道譬如耳目鼻舌筆墨也聲色臭味者山川鳥獸蟲魚尋常目所接觸之物也而所以能視聽言動觸發者乃人之精神所主司運用也文人既有此精神不過假外界之物質以運用之豈不徹幽入微無往而不可邪雖然耳目鼻舌之具有所妨礙則視聽言動不能自由故藝術不能不習練文人之感想性格各有不同而藝術習練之程度有等差此其所以異耳

今有畫如此執塗之人而使觀之則但見其有樹有山有水有橋梁屋宇而已進而言之樹之遠近山水之起伏來去橋梁屋宇之位置儼然有所會也若夫畫之流派畫之格局畫之意境畫之趣味則茫然矣何也以其無畫之觀念無畫之研究無畫之感想故文人不必皆能畫畫家不必皆能文以文人之畫而使文人觀之尚有所閡何況乎非文人邪以畫家之畫使畫家觀之則庶幾無所閡而宗派系統之差或尚有未能愜然者以文人之畫而使畫家觀之雖或引繩排根旋議其後而其獨到之處固不能不俛首者若以畫家之畫與文人之畫執塗之人使觀之或無所擇別或反以爲文人畫不若畫家之畫也嗚呼喜工整而惡荒率喜華麗而惡

質樸喜穠美而惡瘦硬喜細緻而惡簡渾喜濃縟而惡雅潔此常人之情也藝術之勝境豈僅以表相而定之哉若夫以纖弱爲娟秀以粗獷爲蒼渾以板滯爲沈厚以淺薄爲淡遠又比比皆是也捨氣韻骨法之不求而斤斤於此者蓋不達乎文人畫之旨耳

文人畫由來久矣自漢時蔡邕張衡輩皆以畫名雖未睹其畫之如何固已載諸史籍六朝莊老學說盛行當時之文人含有超世界之思想欲脫離物質之束縛發揮自由之情致寄託於高曠清靜之境如宗炳王微其人者以山水露頭角表示其思想與人格故兩家皆有畫論東坡有題宗炳畫之詩足見其文人思想之契合矣王廙王羲之獻之一家則皆旗幟鮮明漸漸發展至唐之王維張洽王宰鄭虔輩更蔚然成一代之風而唐王維又推爲南宗之祖當時詩歌論說皆與畫有密切之關係流風所被歷宋元明清綿綿不絕其苦心孤旨蓋從可想矣

南北兩宋文運最隆文家詩家詞家彬彬輩出思想最爲發達故繪畫一道亦隨之應運而興各極其能歐陽永叔梅聖俞蘇東坡黃山谷對於繪畫皆有題詠皆能領略司馬君實王介甫朱考亭在畫史上皆有名足見當時文人思想與繪畫極相契合華光和尚之墨梅文與可之墨竹皆於是時表見梅與竹不過花卉之一種墨梅之法自昔無所聞墨竹相傳在唐時已有之張璪張立孫位有墨蹟南唐後主之鐵鉤鎖金錯刀固已變從來之法至文湖州竹派開元明之法門當時東坡識其妙趣文人畫不僅形於山水無物不可寓文人之興味也明矣

且畫法與書法相通能書者大抵能畫故古今書畫兼長者多畫中筆法與書無以異也宋郭閑論畫云人言墨鬼爲戲筆是大不然此乃書家之草聖也豈有不善眞書而能作草者陸探微因王獻之有一筆書遂創一筆畫趙子昂論畫詩石如飛白木如籀寫竹還須八法通若也有人能會此須知書畫本來同又趙子昂問畫道於錢舜舉何以稱士氣答曰隸體耳畫史能辨之即可無翼而飛不爾便落邪道愈工愈遠柯九思論畫竹寫竹幹用篆法枝用草書法寫

篆用八分法或用魯公撇筆法木石用折釵股屋漏痕之遺意南唐後主用金錯書法畫竹可見文人畫不但意趣高尚而且寓書法於畫法使畫中更覺不簡單非僅畫之範圍內用功便可了事尚須從他種方面研究始能出色故宋元明清文人畫頗占勢力蓋其有各種素養各種學問湊合得來即遠而言之蔡邕王廙羲獻皆以書家而兼畫家者也

倪雲林自論畫云僕之所謂畫者不過逸筆草草不求形似聊以自娛又論畫竹云余畫竹聊以寫胸中逸氣耳豈復較其是與非吳仲圭論畫云墨戲之作蓋士大夫詞翰之餘適一時之興趣由是觀之可以想見文人畫之旨趣與東坡若合符節元之四大家皆品格高尚學問淵博故其畫上繼荊關董巨下開明清諸家法門四王吳惲都從四大出其畫皆非不形似格法精備何嘗牽強不周到不完足即雲林不求形似其畫樹何嘗不似樹畫石何嘗不似石所謂不求形似者其精神不專注於形似如畫工之鉤心鬬角惟形之是求耳其用筆時另有一種意思另有一種寄託不斤斤然刻舟求劍自然天機流暢耳且文人畫不求形似正是畫之進步何以言之吾以淺近取譬今有人初學畫時欲求形似而不能久之則漸似矣久之則愈似矣後以所見物體記熟於胸中則任意畫之無不形似不必處處描寫自能得心應手與之契合蓋其神情超於物體之外而寓其神情於物象之中無他蓋得其主要之點故也庖丁解牛中其肯綮迎刃而解離神得似妙合自然其主要之點爲何所謂象徵 Symbol 是也

徵諸歷史之經過漢以前之畫甚難見三代鐘鼎之圖案與文字不過物象之符記然而近似矣文字亦若畫而不得謂之畫漢之石畫古拙樸魯較三代則又近似矣六朝造象則面目衣紋儼然畫家法度此但見於刻石者也若紙本縑素則必彩色工麗六朝進於漢魏隋唐進於六朝人意之求工亦自然之趨勢而求工之一轉則必有草草數筆而攝全神者宗炳陸探微之有一筆畫蓋此意歟宋人工麗可謂極矣如黃筌徐熙滕昌祐易元吉輩皆寫生能手而東

坡文與可極不以形似立論人心之思想無不求進進於實質而無可回旋無寧求於空虛以提揭乎實質之爲愈也以一人之作畫而言經過形似之階級必現不形似之手腕其不形似者忘乎筌蹄遊於天倪之謂也西洋畫可謂形似極矣自十九世紀以來以科學之理研究光與色其於物象體驗入微而近來之後印象派乃反其道而行之不重客體專任主觀立體派未來派表現派聯翩演出其思想之轉變亦足見形似之不足盡藝術之長而不能不別有所求矣或又謂文人畫過於深微奧妙使世人不易領會何不稍卑其格期於普及耶此正如欲盡改中國之文辭以俯就白話強已能言語之童而學呱呱嬰兒之泣其可乎欲求文人畫之普及先須於其思想品格之陶冶世人之觀念引之使高以求接近文人之趣味則文人之畫自能領會自能享樂不求其本而齊其末則文人畫終流於工匠之一途而文人畫之特質掃地矣若以適俗應用而言則別有工匠之畫在又何必以文人而降格越俎耶

文人畫之要素第一人品第二學問第三才情第四思想具此四者乃能完善蓋藝術之爲物以人感人以精神相應者也有此感想有此精神然後能感人而能自感也所謂感情移入近世美學家所推論視爲重要者蓋此之謂也歟

文人畫之復興

大村西崖述
陳衡恪譯

茲迎大正十年之春回顧過去之歲月吁予已生活於學界藝苑者久矣當予未及弱冠時明治十五六年間維新之世風未衰漢學尚有文壇之威權詩道亦保化政天保以來之餘勢所謂南宗文人畫獨行於世五岳直入晴湖等作真贋雜糅雖予所僻居之嶽南鄉里亦頗盛行自知事郡長乃至鄉紳村夫子輩無不能塗抹四君子題詠五七言予稍長學蘭竹玩詩語碎金畫不知不覺亦有其習染是後西洋之文物滔滔流行鄉黨之學塾尋廢青年皆入都會之中學校捨漢籍而手英書競以新學謀立身有恆產之士拋棄文墨專從事功利其中放蕩誤身傾家蕩產者不少既而國民醒覺乃釀成現代之盛運因參與奧國維也那博覽會之報告書而有美術二字之新譯語每回內國勸業博覽會亦設美術部繪畫遂視爲重要官家特開繪畫共進會而維新之際公武之繪所既廢久爲文人畫所蹂躪而若有若無之土佐狩野圓山四條乃至素不齒於畫壇之浮世繪諸工咸以爲機不可逸揮腕奮興陳列其作品是時當審查獎賞之任者實則誤於美術字義獎勵自傾於精巧絢爛而氣韻是尚鄙棄技巧一宗水墨疏澹之文人畫在其勢燄之下不僅不與之爭輸贏而風流文雅悠然自樂亦且不欲與院體諸家市井衆匠爲伍漸漸遠於新美術界自甘退讓及明治二十年之頃心醉歐化之弊漸甚其反動遂有國粹保存之新標語而以上述趨勢遂若我所固有之狩野土佐等畫派會在萌芽待發忽有使此氣運急轉直下而大爲發展之一動機驟然起與此無他蓋明治十一年以來我東京大學聘來講哲學之美國哈弗大學出身之俊才名曰意爾涅斯得弗蘭昔司科費那羅沙 Ernest Francesco Fenollosa 學士深好美術初覽浮世繪日本風俗畫一鑒賞之眼漸高終及於狩野土佐諸派遂解宋元北宗之趣因悟東亞美術足誇耀於世界陳列新古佳蹟使人品評論說於狩野芳崖橋本雅邦川端玉章

等爲國人之所不顧而陷於沈淪之境者咸予闡設推奬甚稱日本美術於其朝野於是我國夙所崇拜歐美之新學心醉功利視自家之寶玉如土苴之皆棄忽醒民間乃有龍池會鑑畫會日本美術學會之創設官家於普通教育圖畫僅授鉛筆畫之課改而爲毛筆畫開東京美術學校因臨時全國寶物取調局之事業制定古社寺保存法以至於今所可惜者費那羅沙學士之眼識全不能領會文人畫之雅致因此畫運振興文人畫毫不包含在內且以爲非美術竟使最近三十餘年世之人殆不知有文人畫之存在決非過言縉紳之士賞愛美術者至有文人畫亦爲美術耶之問豈不可浩歎

欲明文人畫在美術之眞價不得不少藉美學之議論夫人間之藝術有應對自然世界者有不應對者其不應對自然界者音樂建築是也宮商相和律呂相調婉諧旋行縹渺娟娟使人神往初非摹倣泉韻松聲也廊腰簷牙鉤心鬭角輪奐之美巍巍堂堂以壯觀瞻初非出於山容水態樹木之形象也皆由於人心理想之源泉湧出流露而不存於自然者也對於自然之藝術則不然小說劇曲說人事之來歷敘因果之始終詩歌繪畫彫塑寫人物動植山川雲雨之形相情趣其所寫所敘對於藝術之種類僅各有適與不適而已例如戲劇不專在寫山水不過用爲背景畫塑限於刹那頃之相至於器世界人間界之所無者即其造作終不免爲怪爲幻爲不可解之物故雖鬼神龍鳳之屬理想假設亦必須借實有之自然物以爲對象修應對自然之藝術者不能不先從摹倣自然着手即如製作上雖不當面實寫自然物然不得不服從自然之監督順自然之法則換言之即徹頭徹尾不許乖戾自然繪畫之道古來因寫生而發達修學之方法亦重寫生韓非子說畫鬼魅易畫犬馬難職是故也謝赫之六法中亦列應物賦形隨類傳彩二項歷代之論畫關於寫生之立言者頗多遠近法亦寫生論之一端現今教洋畫及洋風彫塑以模型寫生之成業爲畢斯藝之能而邦畫之教授法亦傾向於此人體解剖學不過爲寫生正鵠知識之豫備總之

洋畫概易入俗眼即如邁舉之低級畫品博世俗之歡心蓋盡寫生之技巧耳美術史上專以一派流行藝術之風尙遂陷於一定之程式故革新者流多唱自然主義亦以寫生矯其流弊予亦曾唱此主義繪畫之練習及製作以寫生爲最大緊要條件若言其極端繪畫之妙處全在寫生之技巧似可得人之首肯作家鑒賞家信此言者決不少雖然豈其然耶懷此意見者一旦以繪畫與照相對比相較立可悟其說之非其寫自然之精巧周密繪畫自遠不及照相而謂玻璃鏡與感光藥科學所產之機械方法可勝於繪畫誰不嗤其愚耶其理由不待說而自明矣若以寫生爲藝術之極致則對應自然之藝術自照相法發明以來繪畫即可滅亡否則亦喪失其勢力之領土然而事實不然繪畫益形重要何也蓋寫生之外尙有其固有勢力之領土故耳

試觀自然世界廣大莊嚴無邊無窮萬法互錯倏忽變幻眞是重重之因陀羅網以吾人之官能到底不能把捉其端倪音波光線之顫動以及特殊之物徵細之物雖師曠之聰遇耳而不能成聲離婁之明接目而不能成色五塵之境豈非不可測者耶雖科學如何發達人智僅限於一部分之皮相不能洞徹宇宙之一隅所謂舉一明三目機銖兩孤禪之漫語盡大地撮來不過粟米粒大吾人之技巧與自然相肉薄與造化血戰正如螳臂當車蜉蝣撼樹蓋無論如何以自己之才之美固不勝其任可知也然則以寫生爲盡美術之究竟宛如以蠡管窺天非望之覬覦耳例如寫一花一葉豈能盡葉脈花粉之微耶胭脂花青豈能與千態萬狀之眞無異耶其色澤反射之物質既不同況所調膠礬油脂敷於紙縑布板之上其異亦宜故雖確切寫實之洋畫其所描者不過一瞥映眼概略之粗相其寫一枝之時溪雲去來晷影轉換外氣之溫溼刻刻移動無暫時止息初所視之色今已變易何者爲確定可與適合耶今日所畫而明日觀之日光空氣之情況固已與昨不同然則全幅之步調非改換不可如何可以完全畢事耶雖強記憶之人豈能一見即諳其全局細

微之處晴天乾燥之日所畫者不可混於潮溼光景中一回寫生不能再用一草一木既如是況全境之山水乃至流泉風樹人物鳥獸曲盡其相貌耶欲掩此支離滅裂之點故西人弄其智巧致模型於畫室以北窗之一定明暗立其基調苟其所圖而爲室外之光景則樹石山川不能致之於室內故有野外寫生之法而其不合理之跡終無由掩凡寫自然者無論誰何皆強爲此矛盾也掩耳盜鈴終不能寫細微之真相正如伊索寓言酸葡萄之喻或藉寫勝說明之言以自遁略得粗似以自慰要不外敷衍了事其初志在寫自然力不及則僞智不足則欺遂以大異於自然而僅得略似爲苟安而已如懸擧作祇園掩障之雞正暴露其寫生之愚僧繇之蠅能感鴿率居之松能欺鵲徒以博兒童之歡固不足當具眼之一笑美術決不以此無謂之望欲與自然肉薄馳騖者也超越照相法之分野獨標高幟得自立之本領者在彼不在此也然則由草昧之世漸近於技巧達一定之程度以來斯道之古聖前賢名匠妙手數千年

接踵相承積其經驗遂悟與自然肉薄之愚輕形似而退却自然終得安住美術之本域此非血戰之敗北吳起兵法所謂不占而避之者耳何謂退卻自然請先假彫塑說明之造形之藝術除實用之建築及諸工藝具立體而成作品者爲彫塑彫塑之作品其寫生最與自然肉薄者莫如蠟人眉目之色澤以至於肌膚真可謂人工逼真之極矣若植以真髮設機以動其眼目口舌殆將誤以爲活人再進而逼肖自然者皮毛皆存之剝製鳥獸標本或活人摹擬之活人畫然而從美學上觀之其爲藝術活人畫不過默劇之一斷片而剝奪其時間之變化未足爲藝術其不完全不待言也剝製則僅有與樹石等配合之姿勢而已豈可稱爲美術耶祇宜於博物標本兒童玩具耳卽蠟人之真髮發機亦同墮於玩具之域縱不如此亦僅用於醫學之標本強以亂真其志趣之陋劣技術之巧黠徒然挑撥觀者之實感毫不能惹起美感不寧惟是欲以此與真物比較之念因之而生其究竟不能盡自然底蘊之缺點正已呈露終不足

供美術之清賞於是賢明之作者斷念於極端之寫實由自然退卻一步彫刻木石捨細微之凹凸其彩色亦略得粗相而止始得以彫塑入於美術範圍之內此之謂設色彫塑而其彩色之濃厚鮮明如自然物時則且成立體而易起顯著實在之感故欲避此比實之感大抵以淡彩爲常淡彩彫塑視濃彩彫塑去實雖遠而淡彩者有易起純淨美感之利焉又泰西中古所發掘希臘臘丁古白玉石彫之設色盡剝落轉覺純美由此覺悟遂作毫不設色之彫塑今且專以此爲立體美術之本色矣雖不設色而木石之材自有本來之色故謂之曰單色 Monochrome (本色)以單色彫塑與設色彫塑比較則捨棄彩色離自然更遠而其爲美術益純淨不已彰耶至於形體寫實之詳略亦然其極精詳者例如宋人之楮葉近則如旭玉山擅場之技象牙彫刻之髑髏後者予屢見之凹凸透露入微入細微比例大小之差者雖解剖學專家亦殆難辨真爲且利其象牙色似人骨可無須設色而其品格之卑雖不如蠟像之甚奈亦其

不相逕庭何其極草略者若予之彫木師高邨光雲翁一刀彫簡勁之刀痕一一中其物象之肎綮要而不繁鳥獸皆生動製作之品極高以比於玉山之牙彫捨細相而離自然不知其幾步也其所捨者不急之小節無用之末技其要點之不可失者盡備卻愈顯著節用其技巧而見大效藝術之真價非在此耶詩歌小說極寫實之綴密過於煩瑣者動輒陷於冗漫蕪雜之病而古言簡勁有雅趣則最宜詩賦寫實細巧見長之新劇不如科介疎簡之舊劇純粹而不夾雜本質富於可鑒賞之表情術至於『能』相劇一種慣用假面具無眉目之變化專以舉動表情不自由之中卻愈洗鍊有幽微之妙味動人處豈不更見其深新劇猶如蠟像舊劇如設色彫塑至於『能』則如一刀彫以事實言之有『能』而後劇與有舊劇而後有新劇進化之一面爲澆漓歷史之所垂訓也寫實愈疎技巧愈簡而美術之本色乃愈發揮故曰大智若愚大巧若拙嗚呼其信然矣技巧之節制即離自然技巧之用於寫實也愈濫則美術之本質亦愈

隱沒由技巧之節制寫實之疎節而離於自然達其極端乃有所謂象徵symbol象徵者點人感悟之靈符也宗教之所謂三摩耶也印契也標幟也若欲使人起必然之感想得不誤之符契則一切宗教與美術皆可以象徵該備之因此美術上往往用之『能』之切末卽近於此不過纔與以其物存在之感而已然於『能』之演技得此已足更增繁縟則畫蛇添足其舞臺之畫壁多畫松不必曲異光景也若以此與西洋歌劇極華麗之舞臺畫及器具相較繁簡巧拙不啻雲泥然『能』與歌劇之配景比諸雕塑則歌劇又尙在蠟像之列也

說至此始可談繪畫之離於自然自然物皆有體繪畫不似彫塑之具立體而僅有面者屬於其藝之本然而離於自然者也浮彫relief卽介於兩者之間繪畫而夾雜幕實之立體物如實相畫Panorama與通景畫Diorama者猶彫塑中之剝製鳥獸也其不復爲美術不言自明平面上亦然繪畫之與自然肉薄其不能與照相法爭巧之理前述已明然則東洋之繪畫西洋之繪畫其初亦拋棄物象之細微括其概相而東亞之繪畫千載古昔早已捨陰影之暈染遠離自然司馬晉之世油畫已從波斯傳來蓋有陰影自隋及於唐初于闐之畫人尉遲跋質那尉遲乙僧父子至震旦傳陰影染暈之西方畫法謂之凹凸畫法略與之同時者有巧匠宋法智從王玄策遍遊印度以相同之凹凸畫法摹寫佛教畫我國因畫人黃書本實等傳來今尙存法隆寺金堂之壁上然而支那與日本兩國之畫家不傳習其畫法未幾遂絕陰影暈染永不行於東亞油畫蓋髹飾之一法所謂密陀繪若凹凸陰影爲繪畫之必不可缺者何兩國畫人盡捨之不顧耶此爲肉薄自然之寫實所必要然寫實決非藝術之本意不言已喩遂以爲無用之長物不學焉耳然而骨法用筆之描線離自然界物象上絕不存在以其蔑視自然最能發揮自家之本色最尊重之終古不渝謝赫六法之應物隨類賦形傳彩爲先棄自然所有之陰影用自然所無之描線豈非否定寫實之最著者耶詩之韻律出於言志永言人聲之腔

調最爲自然所無而爲藝術所重比之畫之骨法更勝缺此則非詩骨法之於畫亦然西洋之繪畫古時有描線者埃及木乃伊之棺畫希臘之瓶畫邦貝之壁畫等可知後世漸廢今不過用爲略畫之一體而反於描線之喪失却加陰影之蛇足如現代之油畫水彩宛如無韻律之散文敍述自由遂化爲無線有影此與東亞繪畫之異者由於人情不同無往而不欲與自然肉薄不能悟入退却之妙諦所致也最近因東亞美術之研究頗警覺有線無影之亦復可觀往往有嘗試之者庶幾西人或漸由此可救洋畫於我國之屋宇不適宜既無用處製作之需要亦少而青年不顧其立身之難好學洋畫我國美術學校應入學試者洋畫科每倍於日本畫科支那朝鮮之留學生亦多入洋畫科卽日本畫家之子弟學洋畫者亦間有之蓋先未解東亞繪畫之眞趣皆眩惑洋畫之寫實逼眞耳不僅此也近時日本之少壯畫家於古聖前賢所垂之經訓精華等閑視之再受自然肉薄之所愚者比比皆是其日本畫殆與洋畫無所辨

別僅僅因其傾向或難保其不發見新開別條退却之路然徵其前蹤萬歷之頃由利瑪竇傳意大利繪畫之影響江南畫派之寫照化爲俗惡終不入雅賞淸初東來之郎世寧却竟成支那畫家專作院體我渡邊華山其洋派僅用於畫像不取犬山水花鳥浮世繪家應用洋式之遠近法者亦僅得淺劣之浮繪而已嗚呼東西繪畫竟不能如乳水之相融耶夫陰影不過映於目之明暗繪畫所出之色調本來已大異於自然又何必追究明晦之小異同耶至於輪廓乃所以塑於眼而成形之根本無輪廓則無物象以描線顯著之有利而無害捨棄陰影亦足以寫形況以陰影而欲成畫必然全面塗抹一經省略卽暴露缺陷則無用之相不急之貌亦不能省略矣於是竟不能擺脫寫實之桎梏離自然之步難著矣亦猶言無韻律之散文不及詩之簡勁而深妙味歟東亞繪畫之捨陰影用描線可謂有深意存焉

東亞繪畫離去自然之第二程殆爲檀溪之一躍放下一切彩色如最純淨之彫塑以單色爲

之此之謂水墨畫實出於董其昌輩所宗仰爲文人畫鼻祖之王維所倡導文人畫之本色實在於此山水訣首曰夫畫道之中最以水墨爲上一言道破何等大膽彫塑之以單色爲最上西人亦知之雕塑可擺脫彩色則繪畫又何獨不可其理一耳古畫之色稍褪轉覺靜邃蓋以漸近單色耳又何苦齷齪於調脂擦粉衣服之麗亦然野蠻人村俗子幼弱兒女皆喜鮮明之純色文明都市之人則好黯淡之間色彼謂之俗此謂之雅孰爲趣味高下不須辯也於寫實外別有本領之繪畫美術上如自然之彩色亦畢竟爲無用之長物耳今亦既已卸脫厭絢爛而喜澹泊去熱鬧而就冷淡矣如山水之點景至此幾乎全用象徵是爲脫落之極點若更水墨之濃淡而并擺脫則儱侗汗漫形象全然渾化宛如無色界四空天畫之無形名之無物所謂繪畫之本體亦將於此消滅此不復更許退却一步之處臨空窒之斷崖極邊正爲純淨無垢之至境繪畫到此境則一切夾雜物滌蕩盡矣宛如劇中之『能』無毫末之詐罔無取悅低級看客粗笨顯著之美而淡中之滋味始可使明目之士默識心會幽玄微妙之趣此非繪畫不可奪之本來領域耶於是可知離却自然即爲歸着美術本土之進步繪畫之進入於此域者水墨而已畫祖右丞垂百代之名訓文人畫永以水墨爲宗間作淺絳青綠亦如彫塑家之偶施淡彩惟水墨畫北宗院體中亦非絕無如馬遠夏珪及其餘諸家亦時爲之顧乃文人畫之特色而亦足以知文人畫之所以爲最純淨高潔之美術也

文人畫之所以可貴者不僅如上述更有偉大之一事即以氣韻爲主是也六法之目劈頭即舉氣韻生動洵謝赫之卓見歷代之論畫家皆祖述之以爲文人畫之生命氣韻之解釋諸家雖不必同今爲我藝苑諸子試作最易領會之說明則所謂氣者即神氣氣味意趣即作者自己之感想所謂韻者即聲韻之韻氣韻者氣之韻作者感想之韻傳餘響於作品如有可聞之謂也生動者活躍顯著之謂也即不外現今藝苑諸子所謂個想之發露也作者個人之感想

其天稟之性格閃見於製作者也故郭若虛曰氣韻必在生知固不可以巧密而得亦非以歲月可到默契神會不知其然而然董其昌曰氣韻不可學生而知之自然天授藝術之本質即在此作品苟無氣韻與照相何擇焉照相法之製品毫無氣韻不僅爲機械之作用且全以自然之所現肖從影寫故也將誰以眼爲鏡頭以心爲暗箱哉藝術之作品單以寫實爲職志與自然相肖漸則與照相何異離却自然擺脫寫實之桎梏入於藝術自體之領域其作品始有氣韻之可言其離却愈著其氣韻愈增文人畫之捨棄顏料乃離却自然之進步竟以水墨爲宗乃所以尙氣韻欲無所妨其流露耳謝赫王維之直意蓋在此也且文人畫之氣韻欲掩而不能掩不經意之中自現於筆墨之表若遇具眼宛如鍾子期聽伯牙之琴盡知其志想不復可遏而作者之自己由此圓陀陀露堂堂全身幻出不能些子藏隱製作至此始眞鑒賞至此亦始徹透然則文人畫蔑視寫實卸卻色彩疏澹簡遠一見外相雖覺寂寞至藝術之本質可

謂充實而有光輝近時洋畫不必皆盲從自然或描寫印象謂之印象派或寫自家之感想謂之表現派豈非東亞美術之理想浸潤之所致耶夫人生如夢幻泡影電光石火僅僅五十年其勞作之存而不壞者莫藝術若矣自家之天眞託於作品之氣韻寄與於千載萬人之鑒賞而滿足夫佛家所謂觸食思食之理想欲每觀使人反復惹起與己同一之興感豈非身後之己身不朽之生命不滅之精神耶而謂爲雕蟲之技不其言語道斷乎近時藝苑諸子之言生於藝術畢竟不外此意然其作品徒盲從自然宛如影寫之印畫毫無氣韻之可掬即全然喪失自己而爲藝術之自殺復何從傳其生命哉若與自然相同則模造而已複製而已欲觀此則有眞自然物在更何必借模造之力耶藝術之効果掃地盡矣蔑視自然宗氣韻生動之文人畫於畫道中最合藝術之眞意至此愈明矣藝術之本質畫道之眞意既知在於己意之發揮氣韻之生動則如上所述蔑視寫實離卻自然脫彩色濃縟之束縛遊於水墨疏澹之境置

技巧於度外可謂得魚忘筌得言忘象自然之物象不過假借而已倪迂之竹非麻非蘆任人呼之僅僅假竹以寫胸中之逸氣耳眞所謂高士善得個中消息諸家之論畫所謂胸中丘壑即皆在此技巧者不過使竹粗似竹丘壑略成丘壑僅使不乖戾自然之手法而已具此識見則技巧眞爲筌蹄耳末節耳不過以筆傳墨又何巧拙之云哉巧莫如拙須以拙藏巧弄巧彝文彫琢刻畫卑卑不足道詩文亦然書塑亦然先王之戒奇技淫巧孔聖之貶巧言令色剛毅木訥近仁文勝質則史佛陀十善制綺語非僅人事處世之教其理與藝術蓋一貫也女子之可愛媚態不如憨態妝腔作調似若戲劇者之可厭過於表情之巧故也不論人與物無矯揉造作而眞率坦白者善技巧不足者妙不矜心者爲佳所謂意到筆不到之妙味也技巧之外不足觀不足取者徒衒其技巧其表出於作品者匠氣市氣霸氣俗氣種種藝術之弊病由此而生吹雲彈雪之類殆不足復論矣技巧之不足重大率如此何必勞力費時而學此耶其所

學亦不過師家之樣式定型圖於物而戕賊我之天眞流露其作品皆詐僞而已名家末裔之所以不出妙手也西洋美術專重寫生不使臨前人之作蓋亦不欲其妨害作者個性之發揮古人多言師天地近時藝苑盛唱毋拘於流派亦此意耳然而師自然寫生之弊既如此則又如之何而後可也無他即教以文人畫而已董文敏云不行萬里路不讀萬卷書而欲成畫祖得乎即此之謂也股無胈脛無毛行萬里徧觀自然之質相廣訪前人之佳作讀萬卷之書所以養成氣韻源泉之思想也捨此而外繪畫之修養殆無有利而無害者也先賢之所教後學應當下信受擬議輒前過新羅矣觀察自然亦非務爲寫實之肉薄當以萬物爲芻狗藏其經驗於胸中以便製作豐富百舍重趼訪前人之作亦非拈皮搭骨臨摹其陳迹拘守其式樣當以羣家爲蘧廬而深情冷眼尸居龍見領略其幽意藏此於眼底自能資其識量避無謂之勞免墮邪徑則技巧不習眞善眞美而油然生於自家性格中矣易曰不習無不利誠天眞流露

無垢無染一個獨特之風趣也不過依各人之機根須有多少之指點與練熟而已蕭齋裏青燈下閒編舒卷之間與古人商量陶冶滌蕩之性情寓於不習之筆墨其氣韻安得不高雅老子所謂食苟閒之田爲采真之遊天門無不開文人畫之所以可貴全在乎是文人畫之名乃由此出所以者何如此能自家發揮其畫者非文人不可也胸藏萬卷易曰文在於中文可作詩可賦非文人而何其所作之畫非文人畫而何故文人畫非如專家主在技巧之繪畫及工匠之諸藝入師家之門就學校之課酷摹粉本尋紹寫生而學者也本來不復可教可教者乃論扁所謂糟粕耳欲學此須學文今之青年不知務此種脩養專好寫生臨摹前人之作不積經驗嫌學問宜其藝之難成而所作等於兒戲之塗抹也美術學校創立之初蓋本於排斥文人畫之思想僅因美術史之教科稍稍訪求古畫初未計於繪畫科中加入文人畫昔者宋徽宗於翰林圖畫院置畫學補試四方之畫人亦不過加增許多院體畫之作者如米家父子固非畫學之所出直入（姓田能邨名癡明治初西京畫家）曾立南宗畫學校其志可嘉其愚亦可憐也

更通觀詩書畫三者其差別若有若無其技雖有別其心思蓋共同者也譬如鑿井三孔其源頭皆從地出此源何以名之請假命曰文所謂文人文之文文化之文文野之文文質彬彬之文其義甚廣似皆可借用宋趙孟濚曰畫謂之無聲之詩黄伯思曰丹青猶文鄧椿曰畫文極也郭熙曰學畫無異於學書趙子昂曰書畫本來同錢舜舉曰畫之士氣隸體耳楊維楨曰書畫一而已士大夫工畫者必工書其畫法卽書法之所在明岳正曰畫乃書之餘陳繼儒曰畫爲六書象形之一由此觀之其理皆爲彼等道破心思裏既有文者所採訪前人之作多在詩而出之於聲音則爲詩家多在書而出之以文字則爲書家多在畫而出之於物象者則爲畫家卽不爲專家而旁修亦易成一人而兼三者復非難事古人如此者多理之應然者也然畫家目無文字署名之外竟不能書者則已失畫家之資格觚不觚觚哉觚哉工匠已夫而近史

則滔滔皆是信可爲斯道浩歎矣實用俗用之畫則非所知苟可以美術稱與詩書並轡齊驅可入雅賞之繪畫而盡付於工匠之手可爲流涕長太息者也學問不必限於文字雖不讀書而天稟性格之高雅亦間有之因良師友之提撕陶冶性情之士亦有之不立文字有能了悟正法眼藏涅槃妙心之禪僧又有之如此等人之畫莫不與文學者無異唐之張彥遠歎曰書畫之術非閭閻之子可學奈何今之學者往往以畫之高業圖金以爲利宋之韓拙亦曰前人以此爲養神之術今人反以圖利而勞心今猶昔耳予非強以現代之藝苑爲可咀咒蓋欲復興文人畫之一道使不絕滅士人之雅賞也

文人之畫原爲文人之餘事其心想中之文成一幅畫之時所可爲詩則發之而爲詩以題贊於畫畫與贊聯之而成文贊也者助也非贊美之義也以美學言之乃作者製作之初由凝想內藝術品之胚胎於其心中也雖造形藝術而其觀相圖之排列空間者多少涉時間而變化亦且想到周圍之事情而其現於畫者乃其刹那頃之空間相而限於輪廓之一定面其時之前後境之左右因果關係未由表現因此作者而兼能時間之藝術卽詩者則補之以詩而贊畫蓋欲以完其內藝術品之表現使觀者可尋繹作者觀相圖時間上之變化及其周圍之事情而領略畫面上刹那相因果之解釋益深其趣味題贊之義在此贊他人之畫亦同此理若題贊詩文所言與畫面相同不過形與聲之差別同一觀相圖之重複而已有何效力耶不僅此也且觀美術品得其美感不過一刹那頃人之心念刻刻移行無暫息止刹那之美感不能無伴起之聯想兼好法師所謂拈筆輒欲書取樂器輒欲奏音持盃思酒舉弈則思博故有併能輔助其效果淨化其必起之聯想而導之於高雅者誠於美術作品爲最宜無待言也若是者惟文人畫之題贊而已此予所以欲復興文人畫之一事也

繪畫於我國專挂於「床之間」此足利時代接待上賓之際展挂書畫之處至今亦猶是意抑且廣行於世也凡所以樂嘉賓者亦必娛主人

且以樂家人然則此所挂之畫必使人起景仰之思申高雅之懷兼足標主人之人格於子弟與以好風化者爲佳而懸於主人齋壁供已清賞之畫幅則又以可蠲俗界之煩忘世務之勞者爲要觀者所起之情不外作者感想之復現故作者之感想高則觀者之情亦能向上作者快樂而畫者觀者亦由此而有同樣之快樂作者之興感淡逸觀者亦從而淡逸然則於茶道之閑室中彩畫不如水墨巨幅不如小品細筆不如粗筆與其畫寧尙書其墨跡多如無準虛堂夢窗大鐙以方外高僧爲重具眼有識之士於此可三思之無論技巧如何之精彩繪如何之麗潤筆如何之高如前所述無人格無學問識見僅有畫物之術成於閭閻工匠之手者挂於床之間豈不貽笑千萬如浮世繪於青樓旗亭之外更無用處倣洋畫外俗之弊風好作裸體畫其傷害風教警視廳尙禁展覽公開而自己不思其爲社會之人帝國之民於良俗之維持公德之增進皇運之扶翼有共同之義務妄信藝術者爲祇在藝術以放縱爲自由以敗德爲自然使端人顰眉蹙額而曾不知慚者蓋不少由來世道人心之頹廢藝術之墮落有以誘致之以其有深入人心之力故也繪畫不涉時間敘事抒情不全完其毒之甚僅僅不如演劇小說活動寫真而已易曰履霜堅冰今也世運轉變人心動搖不可測其底止廟堂之臣當路之士於藝苑之善導須三致意焉於是予又不能不向世人推薦文人畫也予之意無他以疎澹閑逸雅致幽趣爲主之水墨而作者胸裏藏文人格識見皆有可觀加之題贊之詩篇足淨化觀者之聯想如上所述最爲有善而無弊者也

文人畫者有文學人所作之畫也又謂文人士夫之畫在支那士大夫嘗皆有文學縱不能屬詩賦而身居高位立於多人之上其人格識見自有足取者也然則吾人之所謂文人畫非流派樣式之名蓋由作者之身分區別之者也抑畫有南北二宗以南宗爲文人士大夫之畫以北宗爲院體專家之作其說由明之董其昌沈顥所創所恨二家關於繪畫之史眼識狹見卑

雖首唱文人畫而不悟其第一義使後之人多以流派樣式視之而不以人格身分爲重也思翁容臺集中曰禪有南北二宗唐時始分畫之南北亦於唐始分但人非南北耳北宗則李思訓父子之著色山水流傳於宋之趙幹趙伯駒伯驌以至馬夏南宗王摩詰始用渲染一變鉤斫之法由是傳張璪荊關董巨郭忠恕米家父子以至元之四大家又曰文人之畫始於王右丞其後董源巨然李成范寬爲其嫡子李龍眠王晉卿米南宮及虎兒皆從董巨得來直至元之四大家黃子久王叔明倪元鎭吳仲圭皆其正傳我朝之文沈則又遠接衣盋若馬夏劉李又爲大李將軍之派非吾曹所當學者也沈石天之畫麈所云略同文人畫之名唱自明末王摩詰以來家家皆各有自得之機軸然思翁等以是却爲劃然一脈之流派的系統其後感於清朝指其時代之畫風而言如我國浮世繪之名不賅古代之風俗畫但指德川時代版畫之一派耳故非文人所作之畫縱如何似四王吳惲之蹟不得謂之眞文人畫予所謂文人畫卽

此義也然則所謂文人畫之開祖者其晉之顧愷之齊之謝赫梁之元帝乎愷之名高三絕謝赫有畫品錄元帝著金樓子俱文人也思翁以輞川叟爲祖爲其自詠宿世詞客前身畫師而爲水墨之首唱也以士大夫言之則有唐之開國第一等大家閻立德爲工部尙書大安縣公其子立本爲右相立本恥以畫人見遇戒子孫不可學畫思翁以爲北宗始祖之李思訓亦爲左武衞大將軍彭國公沒骨花鳥之開祖徐崇嗣世世爲江南名族我國以淡海眞人三船爲文人士大夫畫之初祖三船爲天智帝之玄孫正五位上勳三等官至刑部卿兼大學頭因幡守與石川宅嗣於奈良朝並稱文人之首撰神武以降歷代天皇之諡號大安寺之戒明始攜釋摩訶衍論來時立斥爲僞書又遺日本最初之詩集懷風藻而其畫蹟戒壇院扉繪之妙作摹本至今猶存所謂大和繪之皴法樹法既已見其萌芽弘法智證兩大師緇流之能畫者可爲佛繪師之鼻祖百濟河成巨勢金岡二家亦共爲士大夫之畫祖金岡之後累葉爲專家畫

日土佐之一家以基光爲首出藤原之名門淨土教畫以惠心僧都爲祖滑稽繪輿於義清阿闍梨鳥羽僧正等及鎌倉幕政之世藤原隆信信實父子亦出於右族風行一代似繪之祖也牛馬之似繪起於普賢寺後京極之攝政及左中將實忠出專門之名手其餘公卿士夫歌人善畫者多宋元之墨畫因可翁梵芳等之高僧傳來及足利時代如拙周文出其門當時相國寺之禪林宛然墨林蓋五山文學之副產物也周文之下雪舟正信蛇足等妙手輩出雪舟以上皆可謂文人變體之禪僧正信蛇足皆爲士子雪舟之下爲雲谷之專家正信之後爲累代金門畫師之狩野家蛇足之末爲曾我派至德川時代放異彩者光悅光琳之一派光悅亦可稱士夫既爲寬永三筆之隨一能書家且其人格可敬者也即浮世繪之開祖非荒木攝津守邨重之子岩佐勝以耶如圓山一派不過明之鉤花點葉體之餘波應舉之不學不足爲畫祖現今之洋畫後世必謂因黑田子爵而與可見歷代畫苑專家之祖殆無不盡爲文人士夫不讀萬卷書不能稱畫祖徵諸歷史如此非空言也由此觀之謂北宗皆南宗之末復何不可耶

從思翁石天之第二義普通所謂流派的南宗畫即明末清初之技風德川時代中葉以來始流傳於我國南海大雅以至竹田半江等妙品奇才接踵輩出與漢學相竝風靡一世而作者詩書兼善者頗多固非他派所及董沈二家所列舉之諸家盡皆山水家故南北二宗僅就山水一科而言然文人豈不可作花鳥人物耶以此與山水共傳者惲南田之沒骨花鳥黃癭瓢之當代人物在我國括於南宗之名而此派之末運流行於明治之前半然一時過於普及而程度太低故不足觀終遺譏於大方衰廢迄今三十年運化一變豈非循環之數耶曩之流行時代明末清初之名蹟多未傳來竹田山陽等之所過目不甚豐富其眼識蓋亦不高最近清末革命之際御府王庫之秘寶以至名族大官之珍藏售於外國者甚多我國亦頗輸入石渠寶笈書畫鑑影所載竹田山陽所未夢見之名

品不少鑑於我國繪畫上之事例凡有新從大陸流傳者必因而見其風之流行推古代之矣術全爲三韓六朝之風唐畫傳來而爲奈良時代平安時代之風屬於吳道子末流之趙宋佛畫傳來遂生託磨派舶載馬遠夏珪牧谿玉澗等之作則雲谷狩野諸派以與沈南蘋來則行鉤花點葉之體由諸葛晉費瀾方濟等而有浙派之山水由張秋穀而行常州派之沒骨法南宗之山水則待伊孚九江稼圃等之來遊近年始新輸入明清之佳蹟豈無所及其影響乎今後必大有風動我畫壇者也世人厭倦官設美術展覽會之浮華爛熟久矣最近其審查之職制一變威信復不如昔昨春以來戰後貨界之慘澹作品之聲價忽落十之二三人心沈靜轉有憶明治舊趣味之情予昨年之秋略見有幾微之動會同好之士結又玄畫社以圖文人畫之復興今漸有水到渠成之感因社中同人之慫慂聊陳卑見

篇末更進一言如前所說南宗而苟非文人之專業則北宗而非真文人畫古來一切所有之流派其初大抵創自文人後皆成專家之業近古我國所謂南宗畫不過略似明末清初諸家與北宗無所擇別而南宗之名爲此輩所占用吾人之所喜者何如越之流人見似其鄉人者耶彼等亦自知非文人故不敢僭文人畫之名而吾人乃以南宗之名讓之而專標牓文人畫之名因此欲唱文人畫之復興也辛酉一月五日晨起藁七日鐙下擱筆

附：文人畫的道路

闫丽川

文人画到底是什么性质，有什么特点？它在我国绘画史上占什么地位，起了什么作用？现在看来都需要做具体分析。简单地加以肯定或否定的论断是不行的。因为直到今天它的影响还在。

从事于文人画的『文人』到底指谁？一般地说来它是从属于封建士大夫阶层的『士人』。而且最初多半是业余画家。既区别于来自民间的『匠人』，也区别于那些画院出身的专业画家。但是有些业余画家，由入仕而出隐，从在朝到在野，也慢慢地变成了专业画家。到后来相互影响之下，有些专业画家的作品也难说它不是文人画。在这个问题上，明代董其昌、陈继儒划分所谓『南北宗』也制造了许多混乱。他们所谓『南宗』就具有文人画的涵义。然而就创作思想和创作方法来看，把董源、巨然划为南宗，把马远、夏圭划为北宗，都有点牵强附会。事实上当时这些人无论在不在画院，都属于专业画家，严格地说都不具有文人画的显著特色。所以在封建文人当中，专业和业余、地位和身份，还不是判别文人画家的主要标志。说王维、苏东坡是早期的文人画家一般没有异议，说阎立本、李思训是文人画家恐怕通不过。至于吴道子则早已被名列『画工』而当作『匠人』看待了。

从画家的创作思想来考察，也许可以说明一些问题。这里我们不妨先泛述一下封建文人的思想感情。『学而优则仕』，这是儒家给有条件学文的人从小就灌注在脑子里的信念。进而为官为宦，则以『治国平天下为己任』。象贾宝玉那样的叛逆人物很少，而且他也是特定历史条件之下的产物。其次，老庄思想通过魏晋时代的大发展，也普遍地对学文的人有不同程度影响。主

要表现为『清高雅逸』、『超尘脱俗』。儒道两家的人生哲学在封建文人身上既统一又矛盾，兼而有之。在不同的境遇和生活条件之下，时而突出这一面，时而又突出那一面。有时做『君子』，有时当『山人』。其它诸子百家乃至佛家的思想，也错综复杂地在某些文人脑子里千丝万缕，纠缠不清。这种根深蒂固的思想感情和精神状态，对文人画家的创作思想来说有密切关系。当然，不同时代政治的、经济的、社会思潮、社会生活的制约，原是谁也摆脱不开的现实。对每个人来说只是不同方面的不同程度的接触罢了。

考察文人画家的创作思想，可以先从文人画作品的题材内容入手。一般地说来，文人画家的得意之笔，往往表现在梅兰竹菊上。再扩大一些，也不过枯木山石、烟云雨雪。从苏轼、米芾到倪瓒，便是代表。某些具有同一倾向的专业画家，如陈淳、徐渭到扬州八家，不仅兼攻山水花鸟，有时还能画几笔释道人物。不管他们在朝或在野，除了出于对自然美的欣赏描绘，企图摆脱政治的山林思想、田园思想，往往起了主导作用。通过上述题材，或比拟事物，或抒发性情，莫不物中见我，寓我于物。诸如爱莲之洁、赏菊之傲、向往于山林卧游以『写胸中之逸气也』。把他们的这类作品比之张择端的《清明上河图》、王希孟的《千里江山图》，就不尽相同。比之阎立本的《步辇图》、传为李公麟的《免胄图》，乃至汉代麒麟阁、唐代凌烟阁上所画的功臣名将，更不能相提并论。这种题材内容的差别，是两种创作思想所支配的。由此而体现的意境和情趣自然也就不一样了。由于对所谓『清高』、『雅逸』的自我标榜和自我欣赏，势必要导致回避社会矛盾、脱离群众、脱离现实的倾向。除了特定历史阶段的社会原因，文人画自元代盛行以后，直接影响到绘画界题材范围之日益缩小，特别是影响到直接反映现实生活的人物画在明清两代之日益衰落。在这种意义上来说，文人画的创作思想是不可取的。它在绘画史上所起的作用是消极的。

从创作方法来看，文人画强调写意，或者叫做大写意。这有两种涵义：一是强调表现主观的意境和情趣，二是解放思想挥洒自如，不拘形迹。按说我国古代的绘画传统，从来都是写意的。它和西方古代绘画着重写实的传统有显著区别。这是两条路子。在国画中即使是最工整精细的钩勒重彩和界画，虽说须眉毫发、鸟羽兽毛，一笔不苟；飞翚斗拱、木构砖砌，皆可折算，可也不等于直观写生，而是意摹、是通过观察理解之后的创造性表现。造型如此，色彩也如此。可以说在中国绘画传统的创作方法上没有自然主义的立足之地。像『四人帮』文化专制主义控制下流行的照像翻版主义，倒是空前未见，我们也希望它绝后。如果任它发展下去。恐怕连科学技术和艺术创作的根本界限也要分不清了。至于文人画家的大写意，更是高度概括的意摹。从宋代梁楷的减笔描、泼墨法到清代石涛、八大的笔飞墨舞，确实也别开生面。这样一来是否会走向反面导致于形式主义呢？要是按苏轼『论画以形似，见与儿童邻』、倪瓒画竹不计『如麻如芦』的说法，把写意强调到失形失神的地步，倒不妨说是一种形式主义的论调。但从他们本人传世的作品来看，并不如此。因为这也是『以形写神』的现实主义传统创作方法所不允许的。离披点画、放笔挥毫，或者出于基础之薄弱，不慎失形而流于狂怪是可能的。但不能因此而判定文人画的写意和形式主义有什么必然的联系。齐白石论画说：『妙在似与不似之间』，倒可以看作是文人画创作方法上的一条颇有分寸的经验，他说『太似则媚俗』，『不似则欺世』。即使有些狂怪欺世的作品存在，也不宜当作文人画的特征来理解。相反地，文人画家的大写意，对笔墨技法、表现形式的不断革新，倒是『法外求法』，突破成规，发展传统。对丰富个人的、流派的艺术风格，对进一步认识掌握形式美的规律法则起了积极作用的。这种影响在近代画史上相当普遍，使得文人画家和专业画家的界限越来越难以划分了。

具体到笔墨二字，更是显示文人画特色的重要标志。国画传统历来重视用笔用墨。张彦远

在《历代名画记》中说：『夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。故工画者多善书。』这说明从立意构思到形象塑造，最后必须落实到造型结构的笔墨上。从书法艺术来看，用笔、结体讲的都是形式美法则。除了体现骨力、风韵、遒劲、秀润等等审美感觉以外，谈不上别的具体内容。而文人画家在摹写物象的时候，处处要求以写代描，把写字的笔意笔法放在首位。赵孟頫说：『石如飞白木如籀，写竹还应八法通』。实际就是要把书法的形式美法则和物象结构的绘画形式结合在一起。『骨法用笔』也就是这种涵义。这一点在元代以下文人画的艺术实践中表现的最突出，影响也极其广泛而深远。

以线造型本来是国画传统沿习已久的主要手法。最早的人物画十八描就是应此需要产生的。描的主要作用在于钩轮廓。除了须眉毛羽不用复钩以外，一般物象的体和面都是借描摹轮廓以成形的，后来山水花鸟画兴起，从钩描填色发展到皴擦点染，这就进一步给以写代描提供了方便。元代王渊、陈琳的花鸟画就已经熟练地运用各种笔法了。点染之中有体有面，以形写神不一定都借助于钩描。此后文人画家充分发挥了书写笔墨的性能，终于把书法和绘画的形式美法则融为一体。画面上出现的形象，不局限于事物本身的物理生机，同时也呈现出了笔力的雄健或挺拔，墨彩的浑厚或苍润。使人难以分清哪些是笔底的意，哪些是物象的神。象赵之谦、吴昌硕的画，借助于书法笔墨的而形成的苍藤古柏之美是很明显的。在这方面不能低估文人画的成就。论描摹物象的功力，文人未必能赛过匠人。正因文人之『工画者多善书』，所以又取胜一着。

最后，标志文人画艺术成就的特征，还有诗文款题。唐以前的画罕有款题，甚而连画家的名字也少见。顾恺之画的《女史箴》和《洛神赋》上面的文字，只能当作连环画的脚本来看。它是所画内容的题解说明。人称王维『诗中有画、画中有诗』。也是分别地对诗情和画意的赞扬。宋

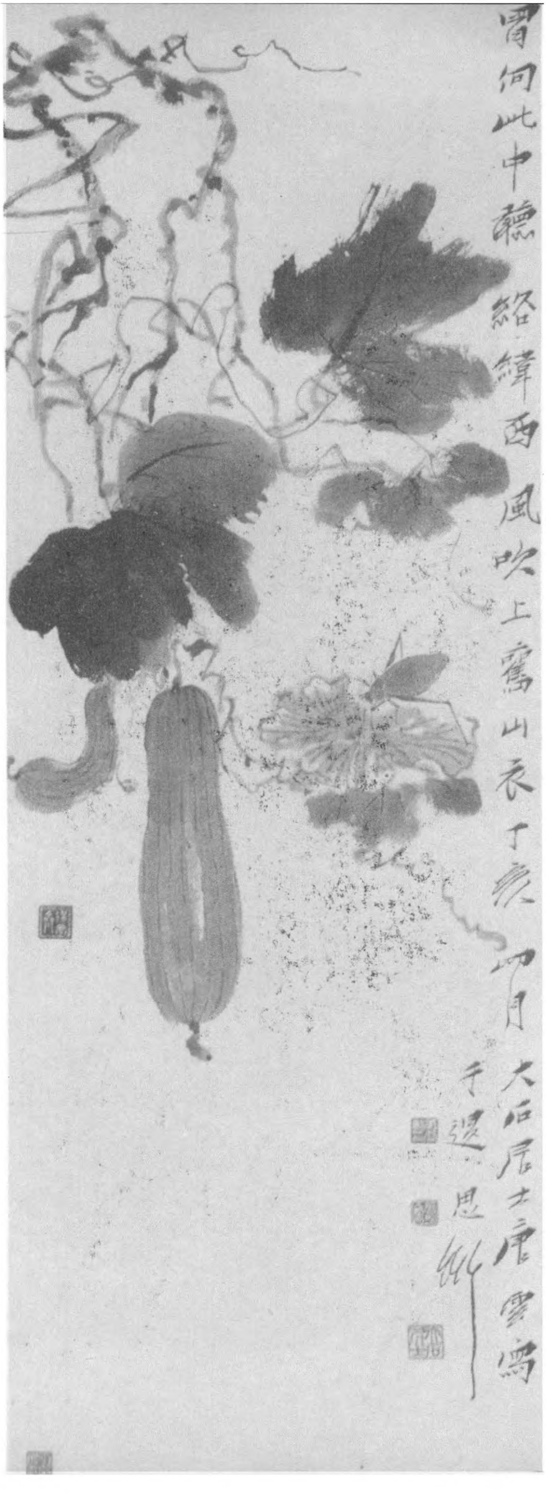
画中题诗落款的现象时有所见。真正诗文书画的综合，也是随着元代文人画兴盛起来的。文人之所以区别于匠人首先就在于能文。他们为了取胜于匠人划出『雅俗』的界限，不仅要在画笔中渗入书法，而且总想在画面上给诗文书法争取一定的合法地位。于是除了求得诗情画意内在的联系之外，逐渐地在统一画面结构的形式法则上，把诗文书法包括篆刻印章纳入布局，使之成为不可缺少的东西。同时也就把文人画缩小了的题材范围和思想内容，借诗文款题做了相应的补充。使人看了他们的作品在审美感觉上并不因为画的东西简率而缺乏意境、情趣和文采。试读郑板桥的题画诗，诗情画意相辅相成，真正交融一起。而他那洒脱的『六分半书』，不也是和所画竹石交相辉映吗？齐白石画玩具不倒翁，喜笑怒骂加几句题辞，使赋予了深刻的社会讽刺意义。这样的例子举不胜举，可以说文人画在这方面对发展传统也是有成就有贡献的。

现代的写意花鸟，包括梅兰竹菊，在精神面貌上还比较普遍地存在前人的风范。有些很难区别于文人画。如果说这些作者也是封建文人，显然不行。那么这个矛盾该怎么解决呢？历史不能割断，但也不能倒退。文人画的时代过去了，文人画的传统不能丢，只能推陈出新，不断地去促其变革。这自然不单纯是创作方法，包括笔墨技巧和表现形式的革新，也在于创作思想，包括题材内容的演变。关键是意境和情趣。因为人的思想感情变了，艺术品给人的审美感受也得变。同样是花鸟竹石，反映在现代革命画家头脑中肯定和士大夫文人情趣不同。我们不排除不同时代不同阶级的人对某些事物的共同爱好。无产阶级也未必不需要闲情逸趣。但也未必能满足于闲情逸趣。山林田园思想毕竟和我们当前的四个现代化格格不入。文人画的变革为势所必然。近年来有不少的画家已在探索并取得可喜的成绩，前景在望，愿拭目以待。

陳師曾

陳師曾

齊白石



唐雲

王學仲

梁崎

沈子丞

韓天衡

封面设计：冯爱国
责任编辑：王　宏

定价：1.00 元